

A FOTOGRAFIA MEDIÁLIS LEHETŐSÉGEI

SZABÓ DEZSŐ

Ha megpróbálunk konkrét dátumokba kapaszkodni, akkor elmondhatjuk, hogy a fotográfia feltalálása óta eltelt 174 év. Ez persze így nem teljesen igaz, hiszen az ehhez vezető folyamatok már évtizedekkel korábban intenzívebbé váltak. Azért használom ezt a kifejezést, mert térben és időben szerteágazó az a törekvés, mely a végeredményhez vezetett. Sokak és különböző irányból kezdtek a kérdéssel foglalkozni ebben a korszakban, ahogy az több technikai találmánnyal előfordult a történelemben. Egy másik szempontból viszont a fotográfiát nem egyszerűsíthetjük le egy technikatörténeti eszközzé. Maga a találmány nagy befolyást gyakorolt nyugati civilizációra, és így az egész világra, jóval nagyobb, mint azt bárki beláthatóan bizonyíthatná. Ennek oka az, hogy itt egy mélyen a kultúrában gyökerező hagyomány gyakorolt robbanásszerű hatást egy új eszköz

által a jövőre. Ez az előzmény, mely a találmánytól visszafelé számítva négyszáz évvel korábban elkezdte kifejteni a hatását, a centrális perspektíva törvényeinek matematikai rendszerbe foglalása és alkalmazása volt. Ez az a látási konvenció, amely kollektív kulturális konszenzusként előfeltétele volt a fotográfia feltalálásának. Ez a négyszáz év pedig a kulturális folyamatok mozgását illetve sebességét illetően nem is túlságosan hosszú idő. Ehhez képest az az újabb kb. 180 év, ami eltelt, még rövidebb korszak. Mindig tehetünk még hátrább lépéseket az időben, és az is elmondható, hogy nem rögzülhetett volna a centrális perspektíva matematikai-geometriai rendszere az euklidészi geometria nélkül. Megvizsgálva a reneszánsz Firenzét, ahol a centrális perspektíva elmélete megszületett, megállapíthatjuk még azt is, hogy itt volt a kapitalizmus bölcsője. Nem véletlenszerűek

ezek az összefüggések. A fotográfia felfedezése a 19. századi kapitalista rendszer előrehaladottabb állapotában teljesül be. A kultúra látásmódba beágyazott szemlélete megvan, a fizikai, kémiai ismeretek is a rendelkezésre állnak már. A kapitalizmusnak a rendszerszintű hatása az, amiből aztán végül összeáll a felismerés. Azt hozzá kell fűznünk, hogy senki nem volt, nem is lehetett tisztában azzal, hogy mit is indított el felfedezéseivel.

Ami újra és újra a bonyodalmat okozza, az nem más, mint amit a fotográfia kettős természetének nevezhetünk. Nem egyszerűen egy képrögzítő technikai eszközről van szó (ahogy azt a naiv közvélemény hiszi). A kép egy kulturális jelenség; antropológiailag meghatározó tulajdonság és képesség a képekkel való kommunikáció, azok felismerése, használata és újratereemtése. Ahogy maga az apparátus működik, az pedig filozófiai kérdéseket, problémákat vet fel az objektív technikai eszköz és az emberi szubjektum működése, valamint a fizikai (objektív) valóság között tárogató szakadék miatt. Az elmúlt 180 év alatt

folyamatosan változott és fejlődött a fotográfia mint technika, miközben maguk a képek, a szemlélet ezzel összefonódva alakult, mindig kölcsönhatásban a vizuális kultúra más területeivel. Főleg az új fotográfia és a nagy múltra visszatekintő képzőművészet volt egymásra hatással.

Két területet fontos elkülöníteni a fotográfia vizsgálatakor. Egyrészt a technika illetve az eszközrendszer folyamatos változását és fejlődését, amely folyamatosan új lehetőségeket adott a fotografikus képekhez, és a világhoz való viszonyulásunk számára. Ebbe bele kell számolnunk a képkészítésnek azokat a nem hétköznapi módjait, amilyenek a tudományos képalkotó eljárások. Ezek az eszközök legtöbbször nem is a látható fényt, vagyis az elektromágneses hullámok ember számára érzékelhető tartományát érzékelik. Egészen a határokig is elmehetünk, ahol már hanghullámokkal, mágneses térrel vagy nukleáris sugárással detektálják a fizikai világot. Hagyományos értelemben itt már nem is beszélhetünk fotográfiáról. A technikai eszközök másik

nagy változása szintén újabb kérdéseket vet fel. Mi a különbség az analóg és digitális kép között? A hétköznapi felhasználó számára praktikus adódó lehetőségek nem adnak választ a fontos kérdésekre. Abban az értelemben, ahogy az univerzális kód, a bináris kód lehetővé teszi különböző jellegű információk (kép, hang, szimbólumok / nyelv) közvetítését, tárolását, és átalakítását egy komputerezált tömegkommunikációs rendszer elemeiként értelmezhetjük csak a kép fogalmát. Médiumokról azért nehéz ebben az esetben beszélni, mert a számítógép valójában egy meta-médium. A digitális kép elveszti képi jellegét.

A technikai apparátus megértéséből fakadó kérdések mellett a másik fontos terület a kép funkciójának meghatározása, meghatározhatósága. Valójában két nagy csoportra oszthatjuk a fotográfiát: alkalmazott fotográfiára és művészeti fotográfiára. Az alkalmazott fotográfia tartományába kerül a tudományos fotó, a riportfotó, a divatfotó, a reklámfotó, és még az amatőr-fotó is. Vagyis minden, ami nem művészeti fotó. A továbbiakban csak

a művészeti fotóval kapcsolatban szeretnék beszélni. Természetesen ebben a tartományban lehet általában érvényes esztétikai kijelentéseket alkotni. Érdekes azt a fontos megállapítást is megtenni, hogy a fotó mindennapi használatában mindig csak az adott technikai eszközrendszerben érzékelhető, vagyis egy standardizált képet láthatunk, amely folyamatosan változik a korszakokkal együtt. A jelenben ez legtöbbször egy elektronikus kijelző vagy monitor. Ebben a folyton változó környezetben viszont képtelenség bármit is megfelelően értelmezni vagy megérteni. A fotográfiának a művészeti oldala az, amely tudatosan kezeli ezt a problémát, így részben a táblakép hagyományának folytatójaként lép fel. Emiatt a következőkben alaposabban megközelíteném ezeket az elméleti kérdéseket.

A világról alkotott képünket kultúránk, annak konvenciói határozzák meg és alakítják. Így érzékelésünk nem független a művészet vagy média által közvetített képek hatásától sem. Kultúránkat a fotografikus látásmód uralja és határozza meg függetlenül attól, hogy álló

vagy mozgó képről van szó. Ennek teljes belátása nem is olyan egyszerű, egy külső megfigyelő pozícióját felvenni pedig lehetetlen. Képzőművészként ennek vizsgálata, a fotó hatásmechanizmusának feltárása érdekel.

A hagyományos és mediális kép közötti megkülönböztetés módszertanilag azért tűnik fontosnak, mert a szintetikus képek a hagyományos képektől nemcsak esztétikai, hanem ontológiai és episztemológiai szempontból is különböznek. V. Flusser azzal indokolja ezt az alapvető különbözőséget, hogy az apparatív technikai képek, mint a fotó (és minden azt követő) a régi képekhez képest fordítva vannak beállítva. A régi képek bizonyos jelenségek szubjektív absztrakciói, míg a technikai képek objektív absztrakciók konkretizálódásai. Amíg a tradicionális művek a négydimenziós élettér két dimenzióba absztrahált képei, azaz valóságos helyzetek ábrázolásai, addig a szintetikus képeket nulldimenziós kalkulációk kétdimenziós projekciójának kell tekintenünk. Amennyiben a technika úgy értelmezhető, mint tudományos ismeretek je-

lenségekre való alkalmazása, úgy a technikai készülékekkel előállított képek matematikai, optikai, kémiai stb. egyenletek vizuális megjelenítéseiként foghatók fel. A technikai leképező készülékek fogalmak realizációi, tehát elméleti ismeretek eredményei. A továbbiakban pedig különbséget kell tenni az analóg és digitális módon létrejött képek között is, mivel az esztétikai formák értelmi tartalma az alkalmazott médiumok figyelembevételével nélkül nem tárható fel teljes mértékben. Így például a videó referenciális analógképe és a komputer immateriális digitális képe még akkor is alapvetően különböző jellegű, ha kép tartalmilag ugyanazt ábrázolja.

A fotografikus kép létrejöttének két előfeltétele a camera obscura mint fizikai jelenség és a centrális perspektíva feltalálása, amelyet először Alberti foglalt rendszerbe 1435-ben. Ennek a találmánynak a hatása nem kisebb, mint hogy egy civilizációt meggyőzött arról, hogy a reprezentáció csálthatatlan módszerével rendelkezik. Mitchell szerint a centrális perspektíva egyeduralmának leglátványosabb jele

az, ahogyan letagadja önnön mesterséges voltát, és arra tart igényt, hogy „természetes” reprezentációja legyen annak, „ahogyan a dolgok látszanak”, annak, „ahogyan látunk”, vagy annak, „ahogyan a dolgok valójában vannak”. Nyugat-Európa politikai és gazdasági felemelkedésének köszönhetően a centrális perspektíva az ész, a tudomány, és az objektivitás zászlaja alatt meghódította a reprezentáció egész birodalmát. Művének semmilyen ellendemonstrációja – miszerint vannak más módok is annak megfestésére, amit „valóban látunk” – nem volt képes megingatni azt a meggyőződést, hogy e képek és a természetes emberi látás, valamint az objektív külső tér közt valamifajta azonosság van. Ráadásul egy gép (a fényképezőgép) feltalálása, amely az ilyen kép létrehozására készült, ironikus módon csak tovább erősítette azt a meggyőződést, hogy ez a reprezentáció természetes módja. Mi sem nyilvánvalóbb, minthogy az a természetes, aminek létrehozására építhetünk egy gépet.

E. Panofsky megközelítésében a „centrális perspektíva” a teljesen racionális, vagyis a végtelen, állandó és homogén tér létrehozása érdekében hallgatólagosan két igen fontos előfeltevésekből indul ki: először abból, hogy csupán egyetlen, mozdulatlan szemmel nézünk, s másodszer abból, hogy a látógúla síkmetszetét az általunk látott kép egyenértékű megfelelőjének tekintjük. Valójában mindkét feltevés a valóságtól való igencsak merész elvonatkoztatás eredménye (ha szabad ebben az esetben „valóságnak” neveznünk a tényleges szubjektív látási élményt). A végtelen, állandó és homogén, egyszóval tiszta matematikai tér szerkezete ugyanis a pszichofiziológiai tér szerkezetével teljesen ellentétes. Az észlelés a végtelen fogalmát nem ismeri; sokkal jobban hozzá van már eleve kötve az érzékelő-képesség bizonyos határaihoz, s ezen keresztül a térnek egy jól körülhatárolt tartományához. S amilyen kevésbé beszélhetünk az észleleti tér végtelenségéről, éppoly kevésbé beszélhetünk homogenitásáról. A geometriai

tér homogenitása végső soron azon alapul, hogy valamennyi eleme, azaz „pontjai”, amelyeket tartalmaz, nem egyebek pusztán helymeghatározásoknál, amelyek azonban ezen a vonatkozáson kívül, ezen az egymáshoz képest elfoglalt „helyzetben” kívül semmilyen önálló tartalommal sem rendelkeznek. Létezésük kölcsönös viszonyukban áll, azaz csupán funkcionális, nem pedig szubsztanciális létezés.

Hosszabb ideje foglalkozom a fotó képzőművészeti alkalmazásának lehetőségeivel illetve az e két terület között húzódó határvonalak újraértelmezésével. Az elmúlt kb. tíz évben főleg modellezett látványokról készült fotókat hoztam létre. Ebben alapvetően a fotográfiának arra a tulajdonságára kérdeztem rá, hogy mi is a viszonya az ún. „valósághoz”, illetve hogyan értelmezhető mint dokumentum. Az analóg szimulációs eljárás, amelyet alkalmazok, lényegében arra mutat rá, hogy a fotográfia jelenségében csak a leképezés mechanikus folyamata nevezhető objektívnek. A fotónak az a tulajdonsága, hogy a látvány

nagyon pontos és hűvös leképezésére alkalmas, egyben a legnagyobb erénye is. Ez a pontos és részletes kép összhangban van Alberti ablak-hasonlatával, vagyis egy nagyfelbontású fotót úgy nézünk, úgy pillantunk keresztül rajta, mintha a „valóságba” néznénk, nem véve tudomást arról, hogy a fotó is csak egy médium, egy kétdimenziós felület. A valóság kérdése nem a kép technikai felbontásának kérdése. Annak érdekében, hogy ezt a helyzetet feltárjam, olyan eljárással dolgozom, amely erősen szemcsézett fotografikus képminőséget eredményez. Szándékom, hogy bemutassam, a fotóemulzió nem csak képhordozó felület, hanem maga is a kép, annak szerves része, így manifeszt módon épül be a mű esztétikai értelmezési rendjébe.

A 2010-es évektől a nagyfelbontású képek mellett döntöttem, mivel a koncepció kép-tartalma is megváltozott. A korábbi, a média képeire reflektáló tartalom megváltozott, helyette előtérbe került a fizikai jelenségek rögzítése laboratóriumi körülmények között. Ez a műveket a tudomány és a művészet közötti

határterületre vitte el. Ugyanakkor része maradt annak a fontos trendnek, amelyet *Staged Photographynak* vagy megrendezett fotográfiának nevezünk. A jelen művészetét tekintve olyan neveket említhetünk, mint Jeff Wall, Gregory Crewdson, Thomas Struth stb., vagy ezen belül a modellezett látványok részterületén James Casebere, Lois Renner, Thomas Demand, Philippe de Gobert, Sonja Braas stb. Bár a fotográfiában a kezdeteknél is jelentős szerepet kapott a megrendezettség, a 20. század '60-as és '70-es éveiben a konceptuális művészet és annak a fotóra is kiterjedő gyakorlata olyan hatást tett a médiumra, amely azóta is tartó reflektáltabb és kritikai viszonyt ad a képpel szemben.

A technikai képalkotásban folyamatosan lezajló számos változás és újdonság gyakran inkább az informatika, szociológia, pszichológia, antropológia vagy a politikai tudományok eszközrendszerével vizsgálható, mint esztétikai mércével. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy a képről való tudás művészettörténeti eszközei, vagy a hagyományos

esztétikai vizsgálódás teljes kihagyásával lehet, hogy minden, a megértésre való igyekezet zsákutcába fut. Az határozottan kijelenthető, hogy a fotográfiai képek egy része biztosan a művészet védett tereumában marad, és tart fenn egy reflektáltabb és differenciáltabb viszonyt a képekkel kapcsolatban.

Szabó Dezső a Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola docense, a Fotográfia szak oktatója.

Jelen publikáció a „VIADUKT – Vizuális anyanyelvünk, a digitális technológiák és az új média hatásai a kreatív iparágakra és a társadalomra” című, TÁMOP-4.2.2.A-11/1/KONV-2012-0050 azonosítószerű pályázat keretében végzett kutatás eredménye. A támogatás forrása az Új Széchenyi Terv Tudomány-Innováció alprogramja.

Források jegyzéke

- ALBERTI, LEON BATTISTA: *A festészetről*. (Della pittura, 1436). Fordította: HAJNÓCZI ISTVÁN. Budapest, Balassi Kiadó, 1997.
- BELTING, HANS: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Fordította: HIDAS ZOLTÁN. Budapest, Atlantisz Kiadó, 2009
- BELTING, HANS: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Fordította: KELEMEN PÁL. Budapest, Kijárat Kiadó, 2003
- EIFERT ANNA: A kép az eltűnés esztétikájában. In: BACSÓ BÉLA (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1997. 381–396.
- FLUSSER, VILÉM: *A fotográfia filozófiája*. Fordította: VERESS PANKA és SEBESI ISTVÁN. Budapest, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, 1990.
- KITTLER, FRIEDRICH: *Optikai médiumok*. Fordította: KELEMEN PÁL. Budapest, Magyar Műhely Kiadó és Ráció Kiadó, 2005.
- MITCHELL, W. J. T.: *A képek politikája*. Szerkesztette: SZŐNYI GYÖRGY ENDRE, SZAUTER DÓRA. Sziged, Jate Press, 2008
- PANOFSKY, ERWIN: A perspektíva mint „szimbolikus forma”. Fordította: TELLÉR GYULA. In: PANOFSKY, ERWIN: *Jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984. 151–218.
- PERENYEI MONIKA: *A médiumok velünk vannak. Technikai képhasználat a kortárs művészetben*. Dunaújváros, Modern Művészetért Közalapítvány, 2012
- PETERNÁK MIKLÓS: *Képháromszög*. Budapest, Ráció Kiadó, 2007.
- PETERNÁK MIKLÓS: *Új képfajtákról*. Budapest, Balassi Kiadó, 1993.
- WULF, CRISTOPH: *Az antropológia rövid összefoglalása*. Fordította: KÖRBER ÁGNES. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2007.